

0- 785144

На правах рукописи



**БУТОВ РОМАН НИКОЛАЕВИЧ**

**ГРАФИКА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ:  
ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА)**

Специальность 10.02.01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Ижевск 2010

Работа выполнена на кафедре «Управление персоналом» ГОУ ВПО «Воронежский государственный технический университет».

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор  
**Орехова Наталья Николаевна**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор  
**Флоря Александр Владимирович**

кандидат филологических наук, доцент  
**Балтачев Владимир Геннадьевич**

Ведущая организация:

ГОУ ВПО «Воронежский государственный университет»

Защита состоится "26" октября 2010 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 212.275.07 при ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет» по адресу: г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2., ауд. 221.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Удмуртского государственного университета (г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корпус 2), с авторефератом – на официальном сайте ГОУ ВПО «УдГУ» <http://v4.udsu.ru/science/>

Автореферат разослан "\_\_\_" \_\_\_\_\_ 2010 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000680993

Учёный секретарь диссертационного совета,  
доктор филологических наук

Н.Г. Медведева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В последнее время всё большее значение приобретает изучение письменного сообщения любого стиля. В этой связи анализ графических возможностей репрезентации художественного (в нашем случае – поэтического) текста как, несомненно, значимых способов выражения его смыслов представляется не менее актуальным, чем анализ его на других уровнях.

Наиболее адекватная интерпретация художественного текста может быть произведена лишь совместными усилиями лингвистики и литературоведения. Теоретическое обоснование такого комплексного подхода к художественному литературному произведению, на которое мы и ориентируемся в нашей работе, находим в исследованиях В.В. Виноградова, Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, В.Я. Задорновой, Ю.В. Казарина, Л.И. Донецких и др. В.Я. Задорнова отмечает, что «филологу, занимающемуся изучением художественной литературы, никак нельзя освободить себя от литературоведческой интерпретации исследуемого текста» [Задорнова 1984, с. 9].

*Стихотворная форма* как особый вид речи издавна привлекала внимание учёных (Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум, Ю. Айхенвальд, Е.Г. Эткинд, М.Л. Гаспаров, И.Я. Чернухина, Ю.В. Казарин и др.). Проблемами изучения графически значимых элементов текста занимались такие авторы, как Л.В. Щерба, А.А. Реформатский, А.М. Пешковский, В.В. Виноградов, В.П. Григорьев, А.Г. Костецкий, А.Б. Шапиро, Н.С. Валгина, Б.С. Шварцкопф, Б.И. Осипов, Н.Н. Орехова, Н.Л. Шубина, Л.М. Кольцова, Н.Д. Голев и др. Роль графики (и в том числе пунктуации) в поэзии освещалась в работах А.Г. Степанова, Ю. Орлицкого, Д. Кузьмина, С. Бирюкова, А. Очертянского, С. Сигея, Д. Янечка и др.

Поскольку в настоящее время поэтический текст функционирует преимущественно в письменной форме, его восприятие во многом зависит от графического облика.

**Актуальность** диссертационного исследования определяется необходимостью уточнения функциональной предназначенности графического уровня поэтического текста.

**Объектом** исследования является графический облик поэтического текста.

**Предмет** исследования – особенности графики в лирике основных представителей петербургской / ленинградской поэтической школы XX в.

Выбор темы мотивирован тем фактом, что лингвоэстетическая роль графики как системного комплекса разноуровневых средств изучена недостаточно. Вместе с тем ширится число работ, посвящённых особенностям идиостиля отдельных авторов, в том числе графическому аспекту поэтических текстов. Данное исследование направлено на выявление эстетически значимого потенциала стилистических особенностей графического оформления современного письменного поэтического текста, роли невербальных способов его организации в репрезентации художественного поэтического типа речевого мышления, и шире – авторского мировидения.

**Целью** исследования является описание роли разноуровневых графических средств (пунктуационных знаков, параграфических приёмов) как совокупности языковых ресурсов разного статуса в идиостиле отдельных авторов в процессе формирования петербургской / ленинградской поэтической школы, выявление тенденций развития лингвоэстетического потенциала графики в современной русской поэзии.

Для достижения указанной цели поставлены следующие **задачи**:

1) выявить особенности индивидуально-авторского графического оформления стихотворений;

2) определить функции графических приёмов, используемых тем или иным автором;

3) установить и разграничить нормативно и ненормативно (системно и окказионально) употребляющиеся знаки препинания на фоне существующих пунктуационных норм;

4) определить функции нормативно и ненормативно используемых знаков препинания; дать оценку отсутствию знаков препинания.

Цель и задачи работы обусловили выбор следующих **методов и приёмов исследования**: метод лингвистического наблюдения и описания; метод филологического анализа; элементы сопоставительного анализа; элементы количественного и текстологического анализа.

**Материалом** исследования послужили лирические стихотворения представителей петербургской / ленинградской поэтической школы XX в. (И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, Н.С. Гумилёва, О.Э. Мандельштама, Д.В. Бобышева, И.А. Бродского, В.Б. Кривулина, Е.Б. Рейна, С.Г. Стратановского, Е.А. Шварц). В творчестве данных поэтов графическая организация текста носит, по нашему мнению, не случайный характер, а представляет собой важный элемент структуры произведения, отражающего особенности речевого мышления каждого из авторов.

**Научная новизна** работы состоит в том, что впервые в лингвистическом исследовании поэтических текстов графика рассматривается во всём многообразии её составляющих, не только как полноправный языковой и экспрессивный ресурс, но и как стилиобразующий фактор. Лирические стихотворения представителей петербургской / ленинградской поэтической школы как культурного феномена, имеющего более чем вековую традицию, впервые подвергаются анализу в плане графики и топографии в таком объёме (1561 стихотворение, 11 авторов).

**Теоретическая значимость** работы заключается в системном описании невербальных средств репрезентации письменного поэтического текста в применении к творчеству представителей петербургской / ленинградской поэтической школы, в конкретизации отдельных положений в области пунктуационной теории, строфики и параграфимики.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что её материал может быть использован при составлении курса, посвящённого роли графики в поэтической речи, проблемам современной пунктуации, в лекционных и практических курсах по анализу художественного текста, в спецкурсах по текстоведению, а также по русской поэзии XX века. Используемая в работе исследовательская программа может также найти своё применение и при изучении вопросов функциональной графики в прозаических текстах и на материале других языков.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации и конкретные наблюдения над фактическим материалом излагались в статьях, а также на конференциях в Воронеже: Научная сессия ВГУ (2002), (2003); ВГТУ (2007); региональных научно-практических конференциях (Глазов ГГПИ 2006, 2008, 2009; Кострома 2009; Омск 2010). Основные положения диссертации отражены в 7 публикациях.

**Основные положения, выносимые на защиту.**

• Параграфемика как неотъемлемая часть письменного текста служит для репрезентации различного рода информации: для отражения смыслов, передаваемых в уст-





ной речи интонацией и другими невербальными средствами, а также участвует в презентации дополнительных, присущих только письменной форме значений.

- Графика стихотворной речи создаёт не только внешний облик текста, но и его смысловую многомерность.

- Графическое оформление стихотворений поэтов второй половины XX столетия играет более заметную роль, чем для поэтов начала века.

- Многофункциональность авторской пунктуации выявляет особенности поэтического мышления автора и выражается не в нарушении пунктуационной системы, а в усилении эстетической значимости знаков, расширении границ их использования.

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения. Списка использованных источников, словарей и справочников, литературы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** даётся обоснование актуальности выбранной темы, формулируются цели и задачи работы, оговаривается процедура анализа, определяется научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, сформулированы основные положения, выносимые на защиту, говорится об апробации работы.

В **первой главе «Роль и место графики в структуре поэтического текста: теоретические основы исследования»** излагаются концептуальные положения работы: рассматриваются отличия поэзии от прозы, характеризуется поэтический текст как особое графико-топографическое единство, анализируются концепции тексто- и стилообразующей роли графики (пунктуации).

В первом разделе **«Стихотворный текст vs. прозаический текст»** определяют-ся отличия стихов от прозы на графическом и пунктуационном уровне (пунктуация рассматривается в работе как элемент графики). Мы специально не исследуем визуальные (или фигурные) стихотворения, поскольку данный тип поэтической графики уже анализировался учёными [Казарин 2004; Степанов 2004].

По мнению О.И. Федотова, основанному на исследованиях М.Л. Гаспарова, единственный абсолютный признак, отличающий поэзию от прозы, – это разделение первой на стихотворные ряды. Проза имеет один принцип членения – синтаксический, в поэзии их два – синтаксический и графический, являющийся ведущим [Федотов 1997, с. 36-37, 38].

Различие в употреблении графических средств между поэзией и прозой, на наш взгляд, невелико, поскольку обслуживает и тот, и другой род литературы в равной степени.

По нашему мнению, при «узком» подходе к пунктуации, когда под пунктуацией понимают только знаки препинания, никаких отличий в оформлении стихов от прозы нет. При таком подходе употребление знаков зависит только от особенностей мышления того или иного автора. Однако при «широком» подходе к пунктуации различия между стихом и прозой видны со всей отчётливостью. Поэзии свойственна графическая выделенность текста, в ней объективно существуют особые, отличные от прозы, пунктуационные позиции. Это тонко подметила И.И. Ковтунова: «В стихотворной речи существует своя система интонационно сильных позиций, экспрессивно выделяющих слова, – положение в конце строки, в конце полустопища, во внутренней рифме; перенос; выделение в отдельную строку и другие» [Ковтунова 1978, с. 196]. В лингвопрагматической концепции Л.М. Кольцовой (на формирование которой по-

влияла, на наш взгляд, позиция И.И. Ковтуновой и которую мы берём за основу в своей работе) большое внимание уделяется именно пунктуационным позициям как единицам пунктуации [Кольцова 2006, с. 76-86]. Так, в *абсолютно сильных основных позициях* (начало и конец текста, терминология Л.М. Кольцовой) различие между поэзией и прозой проявляется, по нашему мнению, в том, что стихотворения зачастую называются по первой строке, отсутствующее название заменяют звёздочки (для современного прозаического произведения название обязательно). В *сильных основных позициях* (границы синтагм, предложений, СФЕ) в поэзии существует такое явление как выделение слова или нескольких слов в отдельную строку. Сильными, позиционно выделенными являются первое и последнее слово в стихотворной строке. В *слабых и комплементарных* позициях применение каких-либо специфических графических средств, характерных только для поэзии, затруднено самим характером позиций, поэтому здесь различие между стихами и прозой не столь велико.

Представляется, что, поскольку проза имеет лишь один принцип членения, её синтаксическое построение и пунктуационное оформление должно иметь структурообразующее значение. В поэзии же графика оказывается не только важнейшим текстообразующим средством, но и конститутивным элементом, посредством которого читатель соотносит текст с определённой экстралингвистической культурно-исторической традицией; именно в стихе графическое оформление способно играть стилистическую роль, которая является отражением поэтического речевого мышления автора.

На наш взгляд, специфика поэтической формы может быть выявлена при взаимодействии, по крайней мере, двух уровней: синтаксического и графического (членение текста на особые ряды – стихи). Вследствие этого взаимодействия в стихах важным оказывается не только фонетический или лексический уровень. Пунктуация в поэзии также проявляет тенденцию к нелинейному развёртыванию. И точно так же, как слово, которое в художественном тексте вообще, а в поэтическом – в особенности, значит больше, чем оно значит в разговорной речи, любой знак в стихотворении способен (под влиянием авторской или читательской интенции) актуализироваться для выражения определённого смысла и получить дополнительные, несвойственные ему функции.

Также в данном разделе обосновывается необходимость уточнения существующих классификаций переносов как специфического поэтического ресурса. В целом наше видение типологии переносов имеет следующий вид:

1. Строчной перенос (*rejet* – «сброс», *contre-rejet* – «наброс», *double-rejet* – «двойной бросок»):

- простой (содержательный, формальный).
- фонетический (содержательный).
- слоговой (содержательный).
- лексический (содержательный);

2. Строфический перенос (*rejet* – «сброс», *contre-rejet* – «наброс», *double-rejet* – «двойной бросок»):

- простой (содержательный, формальный).
- фонетический (содержательный).
- слоговой (содержательный).
- лексический (содержательный).

Формальный перенос может находиться на границе синтагм или предложений: в предложении / части сложного предложения, переносимом на другую строку, выделяются несколько частей (причастный, деепричастный оборот, либо иная синтагма), каждая из которых укладывается в пределы метра.

Содержательный перенос может находиться только внутри синтагмы, он делит её на две части, создавая таким образом две новые синтагмы.

Во втором разделе «**Поэтический текст как особое графико-топографическое единство (исторический экскурс)**» прослеживается генезис европейского (и в частности русского) поэтического текста.

Отмечается, что первым специализированным видом речи, выделенным из разговорной (прозаической), была речь, имевшая сакральный характер и стихотворную форму [Гаспаров 1997, с. 524]. На данном (дописменном) этапе деления на поэзию и прозу, конечно, ещё не было, как не было и литературы. Была речь обыденная («проза» – в нашем понимании) и речь специальным образом отобранная («поэзия» – опять-таки с современной точки зрения, так как имела некие стихотворные элементы). Но даже и после возникновения письменности чёткого деления на прозу и поэзию ещё очень долго не было. Поэзия из сакральной сферы постепенно переходит в сферу искусства, утрачивая свои магические функции и приобретая эстетические, то есть становится поэзией в современном смысле этого слова. О выделенности поэтического текста, то есть о формировании оппозиции «стих – проза» в античном сознании можно говорить, начиная примерно с V в. до н. э.

Европейская поэзия, выросшая на основе античной, не знала рифмы до средних веков. Спорадические гомеотелевты (созвучия окончаний) в прозе возникали ещё до нашей эры. Проникали они и в поэзию. Однако гомеотелевты – это приём риторического украшения текста, они не обязательны, главное отличие стихотворной рифмы от гомеотелевта – регулярность. И впервые она проявилась в ранневизантийскую эпоху в «Акафисте Богородице» (не позднее 626 г.).

Поэзия и не могла резко отличаться от других письменных произведений, так как ещё не была в достаточной степени развита техника письма. Она прошла долгий путь до того, как стала формально-графически противопоставляться прозе. В Европе об этом можно говорить примерно с XIII века. *Поэтическое произведение стало выделяться посреди формата*. Позднее каждая строка начала писаться с прописной буквы. В России об этом было прямо сказано у Мелетия Смотрицкого в его «Грамматике словенская правильное Синтагма...» (1618-1619).

Говоря о выделенности стихотворной речи (как в смысловом, так и в графическом отношении) в плане оппозиции «стих – проза», необходимо, прежде всего, иметь в виду исторические реалии каждого рассматриваемого периода. Дело в том, что эта оппозиция не была понятна, например, славянам до XVII века (скорее следует говорить об оппозиции «искусство – неискусство») [Федотов 1997, с. 55, 90-92]. В строгом смысле слова вплоть до XVII в. в русской литературе не было текстов, которые воспринимались бы и функционировали как стихотворные, поскольку не было ни самой оппозиции «стих – проза», ни понятия «стих», ни соответствующего термина. Как отмечал Д.С. Лихачёв, на Руси «сравнительно поздно появляется систематическое стихотворство – только с середины XVII века. До того стихи встречались лишь спорадически, так как потребности в любовной лирике удовлетворялись фольклором» [Лихачёв 1987, с. 25].

Развитие русской поэзии прошло несколько этапов.

**Первый этап** – отход от фольклорных основ, становление литературного языка, а вместе с ним и новой художественной литературы с соответствующей формой и содержанием (конец XVII – XVIII в.). Формирование русской поэзии происходило в XVIII веке благодаря реформе Тредиаковского – Ломоносова – Сумарокова, в результате которой окончательно закрепились (заимствованная в Европе) силлаботоническая система стихосложения. В плане содержания – героями произведений были люди высших слоёв общества.

**Второй этап** – возвращение к истокам (от условных героев и заимствованных форм к обыкновенным людям и живому разговорному языку), и в том числе к фольклору (весь XIX – первая половина XX в.). Эту тенденцию почувствовали многие поэты. Назовём лишь несколько имён. Прежде всего, это, конечно, А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов. Также одним из первых удачных опытов стала поэзия А.В. Кольцова, который «внес новое содержание, новых героев в русскую литературу, впервые крестьянские персонажи были в эстетическом отношении уравнены с традиционными героями дворянского происхождения. <...> Это была своего рода революция в литературе» [Ласунский 1977, с. 18, 19]. Впоследствии их опыт был развит Н.А. Некрасовым, который, по словам Г. Айги, был великим реформатором русской поэзии. «И конечно, совершенно правы наши исследователи, утверждавшие, что без Некрасова не могло быть и Маяковского, Цветаевой и даже Блока» [Айги 2001, с. 283]. Разумеется, этот список далеко не полон, можно назвать ещё многих поэтов, в творчестве которых народные традиции имели своё плодотворное продолжение (И. Анненский, С. Есенин, Н. Клюев и др.).

Таким образом, первый шаг был сделан в начале XIX века в области содержания. Второй – в области формы – в начале века XX. Это сделали представители русского авангарда, и прежде всего Хлебников, который предложил использовать поэтический размер живого разговорного языка, что провозглашалось в «Манифесте», опубликованном во втором выпуске футуристического сборника «Садок судей» в 1913 году» [цит. по: Айги 2001, 194].

**Третий этап** – дальнейшая демократизация содержания, консерватизм формы (1930-е – первая половина 1990-х гг. XX в.). Развитие московского поэтического авангарда и группы ОБЭРИУтов было прервано в начале 30-х годов. Все эксперименты с формой в СССР были официально запрещены. Многие поэты подверглись репрессиям, оставшиеся в живых (А. Кручёных, В. Каменский, Н. Заболоцкий и др.) вынуждены были либо уехать, либо замолчать, либо несколько пересмотреть свои взгляды на творчество. Лишь некоторые авторы не ориентировались на метод социалистического реализма (Ксения Некрасова).

В эмиграции свободный стих использовали немногие (например, Н. Берберова). Чаще всего поэты-эмигранты писали ямбом – 54 % от общего количества стихов. Подобный консерватизм объяснялся своеобразной компенсацией, защитой стиха на фоне безудержного экспериментаторства в советской поэзии двадцатых годов. Некоторое увлечение авангардом здесь быстро сошло на нет под влиянием В. Ходасевича, Г. Адамовича, а также Цеха поэтов, перебравшегося в Париж в 1923 году [Коростелёв 1997, с. 286-287].

В 1950-80-е гг. отдельные поэты в СССР работали с формой в нетрадиционной манере, но практически не имели возможности печататься в официальных изданиях, для них был реален только самиздат (В. Бурич, Н. Искренко, И. Холин, Г. Сапгир, Г. Айги, Вс. Некрасов и др.). Многие поэтому печатались за границей. И лишь в 1989

г. в СССР, а затем в России выходят первые книги В. Бурича, Г. Сапгира, Вс. Некрасова, в 1991 г. – Н. Искренко и Г. Айги. Однако они не могли изменить общего направления развития русской поэзии. Этому во многом способствовали литературная деятельность и всемирное признание И. Бродского (Нобелевская премия по литературе в 1987 г.), всем своим творчеством показавшего, что в русской поэзии возможно развитие классических традиций. Также сказалось влияние насаждаемого до конца существования СССР социалистического реализма и инерция мышления определённой части интеллигенции.

Возможно, на наш взгляд, выделить и **четвёртый этап** – внешняя демократизация формы и содержания при внутренней усложнённости произведений (вторая половина 1990-х гг. XX в. – наши дни). Отмечаемые процессы подробно охарактеризованы Н.Б. Мечковской, которая усматривает причину дихотомии «демократизация – усложнение» в возрастании интеллектуально-семиотической насыщенности жизни социума и дифференциации форм общения [Мечковская 2009, с. 396]. В этой связи проявляется такой феномен, как «массовый сетевой писатель» (по состоянию на декабрь 2006 г. в Рунете было зарегистрировано около 1 млн. авторов, при этом поэтов в 8 раз больше, чем прозаиков) [там же, с. 459]. Однако, несмотря на то, что силлаботоническая система, по мнению Г. Айги и мн. др., окончательно исчерпала себя ещё в первой половине XX века (последними поэтами, развивавшими её, были Б. Пастернак, А. Ахматова, а также И. Бродский), она продолжает доминировать в русской поэзии.

В третьем разделе «Подходы к изучению графики. Концепции тексто- и стилеобразующей роли графики (пунктуации)» анализируются концепции исследователей, изучающих современную пунктуацию.

Все языковеды солидарны в том, что пунктуация – это часть графической системы современного русского языка. Однако «широкий» и «узкий» подход к рассмотрению пунктуации представлен не у всех. Так, у А.Б. Шапиро и Н.С. Валгиной нет такого деления. Для всех остальных естественно, что термин «пунктуация» целесообразно рассматривать в «широком» и «узком» смысле. Всеми отмечается, что уровень предложения в буквальном смысле «узок» даже для выработки пунктуационных норм, и что «настоящее осмысление пунктуации... начинается при работе над связным текстом» [Валгина 1979, с. 3]. В рамках «узкого» подхода учёные вслед за А.Б. Шапиро делят знаки на отделяющие и выделяющие.

Отсутствует единство исследователей и относительно **принципов**, лежащих в основе пунктуации. А.Б. Шапиро указывает на два основных принципа: интонационный и синтаксический, отмечая, однако, их неразрывность в языке и речи. Основную роль пунктуации учёный видит в обозначении тех смысловых отношений, которые не могут быть выражены лексическими и синтаксическими средствами. Критикуя позицию Н.С. Валгиной, в которой традиционно говорится о грамматическом, смысловом и интонационном принципах, Б.И. Осипов элиминирует интонационный принцип, поскольку «интонационный строй рассматривается как один из способов выражения синтаксических значений» [Осипов 1990, с. 9] и говорит лишь о коммуникативно-синтаксическом и конструктивно-синтаксическом принципах. Б.С. Шварцкопф является сторонником одного, хотя и достаточно всеобъемлющего, функционально-системного подхода. Н.Н. Орехова отмечает, что в разные периоды пунктуация как особый семиотический феномен опирается на разные основы. Л.М. Кольцова, отстаивая лингвопрагматический подход, считает (вслед за А.Б. Шапиро), что «названные "принципы" – не рядоположенные явления, а содержательные и формальные стороны

единой языковой сущности» [Кольцова 2006, с. 74]. Она полагает, что знакам препинания необоснованно приписывается роль единиц пунктуации, из-за чего возникает путаница в определении состава, функций и семантики графических средств, используемых в письменном тексте [Кольцова 2006, с. 75]. Действительно, отделяющие и выделяющие функции знаков тяготеют к конструктивному синтаксису, из которого, на наш взгляд, исходит и более сложная функциональная концепция Б.С. Шварцкопфа. Функции знаков препинания, по мнению Л.М. Кольцовой, опираются на содержательную, концептуальную основу русской пунктуации.

Н.Л. Шубина говорит о существовании строго обязательных – грамматических или структурных – и факультативных знаков, отмечая, что большинство правил ориентировано на отражение синтаксической организации предложения. Однако указывается, что в последнее время на основе авторской пунктуации формируется метаграфическая норма, стремящаяся закрепить нерегламентированные до сих пор контексты употребления знаков препинания [Шубина 2004].

По поводу корпуса **единиц** пунктуации у лингвистов также нет единого мнения. Если традиционно в их качестве выступали знаки препинания («узкий» подход) и даже все способы графической организации текста на пространстве страницы («широкий» подход), то Л.М. Кольцова настаивает на пересмотре данных взглядов и выдвигает в качестве единиц пунктуации пунктуационные позиции (как объективно существующие в любом тексте, так и создаваемые автором) и пунктуационные фигуры. Данный автор отстаивает своё мнение и по поводу **назначения** пунктуации. В противовес большинству лингвистов она считает, что пунктуация призвана обеспечивать связность текста. А.Б. Шапиро отмечает, что основное назначение знаков препинания – указывать на членение текста [Шапиро 1955, 71]. Н.С. Валгина говорит о том, что назначение пунктуации состоит в «расчленении» [Валгина 1979, с. 5], Б.С. Шварцкопф – в «организации (членении)» на основе функций «разделения, выделения и связи» [Шварцкопф 1989, с. 8, 15], Н.Н. Орехова – в «членении» [Орехова 2000, с. 11]. Н.Л. Шубина говорит, что основной функцией пунктуации является смысловое членение речи [Шубина 2004, с. 338]. Н.Д. Голев не говорит ни о членении, ни о связности текста. Пунктуация, по его мнению, должна быть, прежде всего, коммуникативно эффективной [Голев 2005, с. 30]. Н.Д. Голева как сторонника коммуникативного подхода в большей степени интересуется позиция получателя сообщения, в то время как остальные учёные смотрят на проблему пунктуационного оформления письменной речи с точки зрения отправителя. Исследователем отмечается, что нормативные ошибки далеко не всегда приводят к коммуникативным помехам.

Развивая и уточняя позиции учёных, попробуем изложить своё понимание пунктуации. С нашей точки зрения, **пунктуация** – это система внеалфавитных (графических) дополнительных средств, участвующая (наряду с такими синтаксическими средствами, как порядок слов и др.) в распределении смыслов в предложении и тексте. Мы солидаризируемся с Л.М. Кольцовой в том, что основными единицами пунктуации являются пунктуационные позиции, которые маркируются знаками препинания, а также различными графическими средствами (шрифт, разрядка и др.). Соглашаясь во многом со взглядами Л.М. Кольцовой и учитывая целый ряд концептуальных положений, мы также используем наработки других исследователей.

**Вторая глава «Графика в лирике поэтов первой половины XX века»** посвящена особенностям графики, пунктуации и параграфемике в лирике поэтов Петербургской – Ленинградской школы первой половины XX века (И.Ф. Анненский.

А.А. Ахматова, А.А. Блок, Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам). Выбор материала исследования обусловлен непреходящим интересом к «серебряному веку» русской поэзии и тем влиянием, которое он оказал на всё последующее её развитие. Центром русского возрождения по праву стал Санкт-Петербург.

Нами было просмотрено более 100 стихотворений каждого автора (И. Анненский – 148, А. Ахматова – 182, А. Блок – 252, Н. Гумилев – 252, О. Мандельштам – 161).

**Процедура исследования.** Стихотворения анализируются по следующей схеме: графика, пунктуация. В разделе «графика» рассматриваются различные элементы стихотворений (важные для того или иного автора). Затем – переносы (enjambements), которые, на наш взгляд, занимают промежуточное положение между графикой и пунктуацией. При анализе пунктуации мы частично пользуемся классификацией, предложенной Л.М. Кольцовой [Кольцова 2006, с. 76-86], конкретизируя её и внося необходимые, на наш взгляд, коррективы. Рассматриваются следующие параметры.

*Графика* (расположение строф и строк, увеличенный абзацный отступ, пробелы, отточия, курсив, строчные / прописные написания).

*Переносы* (enjambements).

*Пунктуация:*

- абсолютно сильная основная пунктуационная позиция:
  - позиция абсолютного начала текста – заголовок, первое предложение,
  - позиция абсолютного конца текста – последнее предложение,
  - взаимодействие абсолютного начала и абсолютного конца текста (композиция текста);

- сильная основная пунктуационная позиция:
  - тема-рематическое членение предложения,
  - позиция между подлежащим и сказуемым,
  - границы предложений,
  - постановка одного знака препинания вместо другого.

У каждого автора исследовались наиболее семантически нагруженные позиции. Проиллюстрируем это на текстовых фрагментах.

*Графика* в стихотворениях **И.Ф. Анненского** выступает как средство репрезентации ситуации, описываемой в тексте (11 примеров).

Молоточков лапки цепки,  
Да гвоздочков шапки крепки,  
Что не раз их,  
Пустоплясых,  
Там позастревало.

Молоточки топотали,  
Мимо точки попадали,  
Что ни мах,  
На струнах  
Как и не бывало.

[Анненский 1987, с. 60-61]

*Графическое расположение строк* в приведённом стихотворении («Кэк-уок на цимбалах») вызывает в сознании читателя ассоциации с игрой на названном в заглавии музыкальном инструменте, с очень быстрыми движениями молоточков в руках



музыканта, а также со стремительным течением жизни человека, которая часто проходит впустую («пустоплясых»).

Из особенностей *пунктуации* хотелось бы отметить следующие.

*Абсолютно сильная основная позиция.* Из общего числа озаглавленных стихотворений (138) наибольшее количество (82) относятся к эксплицитному типу связи (лексемы, входящие в название, употребляются в тексте в прямом значении). Если говорить о видах смысловых и/или структурных отношений, выражаемых в названиях, то проанализированный материал показывает, что большинство заголовков связано с темой стихотворения.

*Сильная основная позиция.* Тире в функции тема-рематического членения предложения (59 примеров). Тире между подлежащим и сказуемым используется И. Анненским не только в том случае, когда подлежащее и сказуемое выражены именами существительными, но и тогда, когда в качестве подлежащего выступает личное местоимение или когда сказуемое употребляется с отрицанием, что в то время ещё не было регламентировано. Некоторые знаки препинания (двоеточие, многоточие, тире) выступают как полифункциональные, что свидетельствует о творческом отношении автора к данному уровню языковой системы. Многоточие может заменять собой запятую, двоеточие, тире, репрезентируя те или иные аспекты эмоционального состояния лирического героя. Двоеточие заменяет тире. Тире заменяет запятую и двоеточие.

Особенностей *графического оформления* в стихотворениях А.А. Ахматовой немного (5 примеров), в основном это выделение одной или нескольких строк увеличенным абзачным отступом. Такое графическое выделение части текста может отражать смену времени, пространства, состояния, события (т.е. обозначать наличие определённой границы), представлять вывод.

Меня, как реку.  
Суровая эпоха повернула.  
Мне подменили жизнь. В другое русло.  
Мимо другого потекла она.  
И я своих не знаю берегов.

[Ахматова 1990, с. 103]

В данном стихотворении («Северные элегии <Пятая>»), по нашему мнению, увеличенный отступ выступает аналогом многоточия и указывает на имплицитное начало стихотворения.

Доминирование стихотворений с *переносами* говорит, на наш взгляд, о большом интересе поэта к данному приёму; переносы могут выполнять различные функции: вводить хронотоп, усиливать контраст и др.

В *абсолютно сильной основной пунктуационной позиции* отмечаем почти полное доминирование в начале и в конце текста повествовательных предложений, состоящих из двух и четырёх строк, что указывает на достаточно традиционную, классическую версификационную ориентацию А. Ахматовой. Расположение двух- и четырёх-строчных предложений в абсолютном начале и конце большинства текстов достаточно симметрично, что можно назвать своего рода «золотым сечением» в поэзии.

В *сильной основной позиции* важным для А. Ахматовой оказывается также мотив границы и её перехода. В данной позиции смену одного плана другим маркирует многоточие.

Город сгинул, последнего дома  
Как живое взглянуло окно...



Это место совсем незнакомо.  
Пахнет гарью, и в поле темно.

[Ахматова 1990, с. 42]

Здесь многоточие указывает на смену топоса («город» – «в поле»). Таким образом, маркировать наличие границы, то есть смены одного плана другим могут как графические приёмы (увеличенный абзацный отступ), так и пунктуационные (многоточие), которые в отдельных случаях совмещаются. Авторская парасема А. Ахматовой «интеллектуализм» (которая проявляется при смене описания рассуждением, изменении точки зрения в оценке предшествующего контекста, выводе и др. случаях) [Чернухина 1993, с. 62] зачастую получает свою репрезентацию не только на лексическом, но и графическом (увеличенный абзацный отступ), и пунктуационном уровне (многоточие).

Могла ли Биче словно Дант творить,  
Или Лаура жар любви восславить?  
Я научила женщин говорить...  
Но, Боже, как их замолчать заставить!

[Ахматова 1990, с. 76]

В данном стихотворении («Эпиграмма») многоточие отражает контраст.

Особенности *графического оформления* в стихотворениях А.А. Блока связаны, в основном, с выделением одной или нескольких строк увеличенным абзацным отступом. По нашему мнению, для А. Блока это, с одной стороны, дань традиции, а с другой, – способ обратить внимание читателя на те или иные важные в семантическом отношении строки.

Очень активно поэт использовал *переносы* (около половины стихотворений с переносами). Переносы в стихах А. Блока могут выполнять различные функции: оформляют контраст, воплощают автометаописание.

И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль.  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль...

[Блок 1980, с. 191]

В данном стихотворении («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...») *contre-jet* свидетельствует о контрасте «покой – отсутствие покоя».

В *абсолютно сильной основной пунктуационной позиции* для А. Блока оказываются наиболее продуктивными одно-, дву- и четырёхстрочные предложения и начале, и в конце текста. При взаимодействии абсолютного начала (первое предложение) и абсолютного конца (последнее предложение) текста отмечаем большое совпадение количества примеров (2 и 4-строчных), что говорит, на наш взгляд, об ориентации А. Блока на классические образцы с их гармонией частей.

В *сильной основной пунктуационной позиции* А. Блок очень активно использует тире и комплексный знак запятую и тире в функции тема-рематического членения предложения в простых (Т – тема; Р – рема) и в многочленных конструкциях (Т – R<sub>1</sub> – R<sub>2</sub>...) с составной ремой (465 примеров). Например, в стихотворении «Как тяжко мертвецу среди людей...»:

А там – NN уж ищет взором страстным  
Его, его – с волнением в крови...  
В ее лице, девически прекрасном

В начале века такое употребление знака не было регламентировано никакими правилами. Из поэтов петербургской школы у А. Блока в данной позиции наибольшее число употреблений, что свидетельствует о новаторских приёмах использования пунктуации. В позиции между подлежащим и сказуемым поэт использует тире при различных формах выражения того и другого компонента.

Таким образом, А. Блок в отношении графического оформления своих стихотворений выступает, с одной стороны, как наследник и продолжатель классических традиций, а с другой, как новатор, что, на наш взгляд, достаточно гармонично совмещается в его творчестве. В свою очередь, А. Блок повлиял на таких поэтов, как А. Ахматова, Н. Гумилёв, М. Цветаева и др.

Из 252 просмотренных стихотворений **Н.С. Гумилёва** лишь 7 имеют особенности *графического оформления* в виде увеличенного абзачного отступа некоторых строк. Такое малое количество примеров свидетельствует, на наш взгляд, о том, что графической стороне своих стихотворений поэт не придавал большого значения.

Подавляющее число стихотворений с *переносами* (173 – 74 %) по сравнению со стихами без них (62 – 26 %) говорит о значительном интересе поэта к данному приёму. В лирике Н. Гумилёва переносы могут осуществлять следующие функции: передавать контраст, оформлять автометаописание.

Я плыл на юг; могучих волн громаду  
Взрывали мощно лопасти винта,  
И встречные суда. очей отраду,  
Брала почти мгновенно темнота.  
<...>  
Но проходили месяцы. обратно  
Я плыл и увозил клыки слонов,  
Картины абиссинских мастеров.  
Меха пантер – мне нравились их пятна –  
И то, что прежде было непонятно,  
Презренье к миру и усталость снов.

[Гумилев 1989, с. 249]

В первой строфе стихотворения («Пятистопные ямбы») *contre-rejet* наглядно представляет преодоление кораблём водного пространства (реверсивный механизм переноса напоминает движение винта). Во второй строфе идея «возвращения» реализуется и на лексическом («обратно Я плыл»), и на стиховом (*contre-rejet*) уровне. В обоих случаях перед нами автометаописание.

В *абсолютно сильной основной пунктуационной позиции* наблюдаем следующее. Из 235 стихотворений заголовков представлен в 222, что говорит о большой важности данной позиции для поэта. Наибольшее количество заголовков указывает на тему, а также на жанр или форму стихотворения.

Почти абсолютное доминирование в начале и в конце текста 4-строчных предложений свидетельствует о классической ориентации поэта в плане строфики.

В *сильной основной позиции* характерно употребление тире и комплексного знака запятой и тире в функции тема-рематического членения предложения.

Десяток фраз, пленительных и странных,  
Как бы случайно обрonya,

Он вбрасывал в пространство безымянных  
Мечтаний – слабого меня.

[Гумилев 1989, с. 237]

В данном стихотворении («Памяти Анненского») контраст выражен на лексическом и графическом уровне: «Десяток фраз» – ограниченная по протяжённости речь, конкретное / «пространство безымянных Мечтаний» – неограниченное пространство не имеющих названия, невербальных мечтаний, абстрактное. Строки «Десяток фраз пленительных и странных Как бы случайно оброня» выражают отношение молодого человека. «Он вбрасывал в пространство безымянных Мечтаний – слабого меня» – взгляд на своё прошлое автора текста. «Он вбрасывал» – сила, опыт, уважение / «слабого меня» – неопытность, молодость, самоирония.

В позиции между подлежащим и сказуемым Н. Гумилёв использует тире вне зависимости от способа выражения главных членов предложения.

Я вольный, снова верящий удачам.

Я – тот, я в том,

Целую девушку с лицом горячим

И с жадным ртом.

[Гумилёв 1989, с. 254]

На границе предложений Н. Гумилёв употребляет сочетание многоточия и строчной буквы, что характерно для оформления текстов в XIX веке. При этом многоточие выступает как полифункциональный знак, замещаая запятую, двоеточие или тире и выражая самые различные семантические отношения. Обращает на себя внимание употребление подряд двух одинаковых знаков: предложение заканчивается многоточием, следующее начинается с многоточия (6 примеров). Двоеточие также является в стихах Н. Гумилёва полифункциональным, замещаая запятую и тире. Тире может находиться на месте запятой и двоеточия, как и комплексный знак запятая и тире. Ненормативным является употребление поэтом тире в конце предложений (5 примеров).

Таким образом, до конца своих дней оставаясь сторонником классицизма и четкой реалистичности, Н. Гумилёв позволял себе некоторые вольности лишь в области синтаксиса и пунктуации.

Проанализированный материал показывает, что *графическое оформление* текста практически не интересовало **О.Э. Мандельштама**. Только одно стихотворение из просмотренных нами имеет особенности в виде пробелов между частями текста и увеличенного абзачного отступа некоторых строк, свидетельствующих о переходе от одной мысли к другой («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»).

Стихотворений с *переносами* чуть меньше (74 – 46 %), чем стихотворений без них (87 – 54 %), что говорит о небольшом интересе поэта к данному приёму. В стихотворениях О. Мандельштама переносы могут осуществлять следующие функции: оформлять автометаописание, передавать контраст.

Огромный парус строго реет:

Смертельно-бледная волна

Отпрянула – и вновь она

Коснулась берега не смеет:

И лодка, волнами шурша.

Как листьями...

[Мандельштам 1996, с. 58]

В данном стихотворении («Как тень внезапных облаков...») переносы своей графической формой напоминают движение волн (автометаописание).

В абсолютно сильной основной пунктуационной позиции отмечаем в абсолютном начале и в абсолютном конце текста доминирование предложений длиной в 4 строки. Можно сделать вывод, что в поэтическом сознании О. Мандельштама важную роль играла строфа как основа стиха. Это указывает на классическую ориентацию поэта.

В сильной основной позиции поэт активно использует тире и комплексный знак запятую и тире в функции тема-рематического членения предложения как в простых ( $T - R$ ), так и в многочленных конструкциях с составной ремой ( $T - R_1 - R_2 \dots$ ). причём в последних зачастую применяет необычный порядок слов (188 примеров).

Вверху – такая темнота –  
Ты скажешь – время опрокинуло.  
И, словно ночь, на день нахлынула  
Холмов холодная черта.

[Мандельштам 1996, с. 54]

В данном стихотворении («На темном небе, как узор...») порядок расположения частей тема-рематического членения предложения, на наш взгляд, такой  $R_1 - R_2 - T - R_3$ .

Единичны случаи употребления одного знака вместо другого (тире на месте двосточия и двосточия на месте тире).

Таким образом, О. Мандельштам наиболее активно использовал пунктуационные, а не графические ресурсы языка.

Проанализированный материал показывает, что *графика в лирике поэтов первой половины XX века* не играет заметной роли, выступая в отдельных случаях как средство репрезентации ситуации, описываемой в тексте (И. Анненский): для обозначения мотива границы, перехода – маркировать наличие границы, то есть смены одного плана другим могут как графические приёмы (отступ), так и пунктуационные (многоточие), которые в отдельных случаях совмещаются (А. Ахматова); как способ обратить внимание читателя на те или иные важные в семантическом отношении строки (А. Блок, Н. Гумилёв, О. Мандельштам).

Наибольшее число переносов отмечаем в творчестве Н. Гумилёва (74 % стихотворений с переносами, 26 % – без переносов) и А. Ахматовой (56 % – с переносами, 44 % – без переносов).

Намного ярче в лирике поэтов первой половины XX века представлены особенности *пунктуационного оформления*.

В абсолютно сильной основной позиции наиболее интересным оказывается соотношение длины предложений, находящихся в абсолютном начале и абсолютном конце текста. Наибольшее совпадение начальных и конечных предложений текста находим в творчестве А. Ахматовой, А. Блока, Н. Гумилёва, что говорит, на наш взгляд, о сознательной ориентации на классику в широком смысле слова, то есть на классические пропорции, гармонию во всём, включая композицию многих стихотворений.

В сильной основной позиции необходимо отметить особенности тема-рематического членения предложения, репрезентируемого с помощью переносов, тире, запятой и тире, что отмечается у всех авторов.

Наиболее продуктивным знаком в творчестве всех поэтов оказывается *тире*, которое часто выступает в качестве полифункционального знака, замещая запятую, двоеточие, а также выступая в роли тема-рематического членения предложения как в простых (Т – R), так и в многочленных конструкциях с составной ремой (Т – R<sub>1</sub> – R<sub>2</sub>...).

Активнее других использовал тире в функции тема-рематического членения предложения А. Блок. Огромное количество примеров употребления тире в данной функции (465 примеров использования тире в простых конструкциях, 11 – в многочленных конструкциях с составной ремой) говорит, на наш взгляд, о стремлении поэта развивать данный поэтический ресурс. О. Мандельштам также употреблял тире в функции тема-рематического членения предложения как в простых конструкциях (142 примера), так и в многочленных конструкциях с составной ремой (24 примера), при этом поэт зачастую использовал необычный порядок слов. Н. Гумилёв наряду с тире (65 примеров) использовал в данной функции и комплексный знак – запятую и тире (16 примеров).

Вторым по употребительности знаком оказывается *многоточие*, которое также является полифункциональным и может замещать запятую, двоеточие, тире (И. Анненский, Н. Гумилёв). В стихах А. Ахматовой многоточие отражает, кроме общей функции обозначения незаконченности высказывания, смену какого-либо плана (временного, пространственного, состояния, события и др.), если находится на границе предложений и/или СФЕ.

Одно из самых необычных явлений в пунктуационной практике Н. Гумилёва – это употребление на границе предложений подряд двух одинаковых знаков: одно предложение заканчивается многоточием, следующее начинается с многоточия. В творчестве Н. Гумилёва данный приём выполняет функции обеспечения кольцевой композиции, вывода, контраста, пояснения.

Таким образом, для поэтов первой половины XX века наибольший интерес представляло использование пунктуационных средств для выражения тех или иных смысловых оттенков.

В третьей главе «Графика и пунктуация в лирике поэтов второй половины XX века» описывается своеобразие графики и пунктуации в лирике поэтов Ленинградской – Петербургской школы второй половины XX века (Д.В. Бобышев, И.А. Бродский, В.Б. Кривулин, Е.Б. Рейн, С.Г. Стратановский, Е.А. Шварц).

Нами было просмотрено около 100 стихотворений каждого автора (Д. Бобышев – 94, И. Бродский – 108, В. Кривулин – 109, Е. Рейн – 76, С. Стратановский – 117, Е. Шварц – 62).

**Д.В. Бобышев** активно использует необычные *графические* приёмы. В его стихотворениях части текста чередуются, переплетаются между собой, образуя сложное смысловое взаимодействие. В данной области автор выступает новатором, расширяя арсенал поэтической графики и границы читательского восприятия. Здесь могло, с одной стороны, сказаться влияние эксперимента Х. Кортасара в его романе «Игра в классики». А с другой, такое необычное для современного читателя построение текста напоминает некоторые стихотворения в скальдической поэзии, когда отдельные предложения могут «втискиваться» друг в друга или переплетаться. Однако нельзя исключить и то, что поэт мог самостоятельно прийти к подобному графическому решению, в связи с чем в стихотворениях Д. Бобышева возникает, по нашему мнению, полифо-

ния смыслов, зачастую такой приём может выступать в функции автометаописания («Вариации темы»).

Не покидай, и не дели свой путь  
на два пути – судьбы и сердца.  
где в трещину меж них и не взглянуть. ...

Пусть никогда ничтожность, малость  
до слез твоих не подымалась,  
и только я взметаюсь, прах,  
но лишь возмездие в глазах.

...одно клубится бедство.

[Бобышев 1992, с. 55]

Большое количество стихотворений содержит *переносы* (59 – 63 %) по сравнению с текстами без них (35 – 37 %). Были зафиксированы строфические переносы (16 примеров), обнаружен строчный лексический перенос в стихотворении «Отель», что достаточно редко встречается в поэзии вообще.

И тут же, да, – долдонят, поджидают;  
но встреча – не с руки:  
один – жирноулыбчат,  
с ним – гидуальго, –  
трагикомические старики.

коми-трагические, фарсо-драмо-  
лирические, так сказать...  
(и некто босиком  
пересекает прямо  
до лифта перепрыгов пять.)

[Бобышев 1992, с. 92]

Многие *знаки препинания* в стихотворениях Д. Бобышева выступают как полифункциональные. В *сильной основной позиции* Д. Бобышев в функции темарематического членения предложения использует различные знаки (тире, двоеточие, запятая и тире) в простых (Т – R) («Виды») и в многочленных конструкциях с составной ремой (Т – R<sub>1</sub> – R<sub>2</sub>...).

Белая, средь белых листьев, роза  
в состоянии анабиоза  
вдруг нарисовалась на стекле.  
Это – мысль мороза о тепле.

[Бобышев 1992, с. 3]

Наиболее интересным представляется использование в данной позиции двоеточия, в сущности, на месте уже давно узואльно употребляемого здесь многими авторами тире («Возврат»).

Бери свой прах, но выбрось прах жены.  
Ты не воскрес, довольствуйся субботой,  
зато ошибки: будут прощены.  
Работай. труп. А ну живе́й работай!

[Бобышев 1992, с. 101]

Лирика И.А. Бродского уже становилась объектом исследования, в том числе и в интересующем нас аспекте. Нельзя не согласиться с тем, что *графика* в стихотворениях Бродского в сочетании с разнообразной строфикой воплощает сколь угодно сложное и многоплановое содержание, опосредованное соответствующей ему поэтической формой. Так, Бродский отказывается от традиционного для *carmina figurata* расположения текста, когда весь он на странице (реже – развороте) обозревается целиком. Полагаем, что тем самым поэт изменяет структурный уровень визуальности произведения. Её единицей становится не целый текст, а его сегмент: строфа, строфоид. Этот вид поэтической графики, названный «конструктивным», можно считать наиболее сложным и комплексным.

Из пасти льва  
струя не журчит и не слышно рыка.  
Гиацинты цветут. Ни свистка, ни крика,  
никаких голосов. Неподвижна листва.  
И чужда обстановка сия для столь грозного лика,  
и нова.

[Бродский 1992, с. 34]

Абсолютное доминирование стихотворений с *переносами* (96 %) над стихами без них (4 %) говорит о том, что это один из наиболее ярких приёмов в лирике И. Бродского. Поэт лидирует среди других авторов второй половины XX в. не только по общему количеству переносов, но и по их структуре и функциям – в стихотворениях И. Бродского нами были обнаружены все типы переносов. Можно выделить подражательные, автометаописательные, деавтоматизирующие и другие функции переносов в поэзии И. Бродского.

Новые времена! Печальные времена!  
Вещи в витринах, носящие собственные имена,  
делятся ими на

те, которыми вы в состоянии пользоваться, и те,  
которые, по собственной темноте,  
вы приравниваете к мечте.

[Бродский 1992, с. 167]

В данном стихотворении («Fin-de-siecle») перед нами фонетический строфический перенос.

В сильной основной пунктуационной позиции И. Бродский активно использует тире в функции тема-рематического членения предложения в простых (Т – R) и в многочленных конструкциях с составной ремой (Т – R<sub>1</sub> – R<sub>2</sub>...). причём в последних могут выступать запятая и тире, а также двоеточие, что вообще достаточно редкое явление для пунктуационной практики («Бегство в Египет»).

Они жгли костер. В заматаемой снегом  
пещере, своей не предчувствуя роли,  
младенец дремал в золотом ореоле  
волос, обретавших стремительно навык  
свечения – не только в державе чернявых.  
сейчас, – но и вправду подобно звезде,  
покуда земля существует: везде.

[Бродский 1992, с. 171]

Таким образом, можно говорить о целом комплексе графических и пунктуационных приёмов, используемых И. Бродским. И здесь, несомненно, большую роль сыграло творчески воспринятое им наследие его предшественников в русской (О. Мандельштам, М. Цветаева, А. Ахматова) и мировой (У.Х. Оден и Р. Уилбер) поэзии.

В своей поэтической практике **В.Б. Кривулин** отступает от канонов классического русского стихосложения в *графическом оформлении* текста, намеренно отказывается от сложившегося употребления тех или иных элементов графической системы русского языка. Таким образом, на наш взгляд, снимается автоматизм восприятия поэтического произведения в целом. Однако чтобы восстановить утраченную гармонию, поэт производит центрирование текста. Возникает некая игра с читателем, которая заключается в том, что он, заметив отсутствие заглавных букв и знаков препинания, настраивается на частичное понимание стихотворения, однако с лёгкостью восстанавливает грамматически правильный и классически точный текст. Таким образом, этот провокационный ложный ход, позволяющий присвоить культурный капитал авангарда, становится основой символического обмена между автором и читателем.

В связи с отсутствием большинства *знаков препинания* на протяжении всего текста в стихотворениях В. Кривулина наибольший интерес представляет изредка присутствующее тире в функции тема-рематического членения предложения («Сущие дети»).

сущие дети они  
ладони в цыпках  
заусеницы ссадины шрамы  
гусеничные следы  
колени да локти в зеленке  
под ногтями – воронез тамбов  
пенза или зола арзамаса  
там я не был но все поправимо  
буду быть может  
еще не вечер

[Кривулин 2001, с. 28]

В области *графического оформления* текста поэтическая практика **С.Г. Стратановского** не отличается большим разнообразием. Это выделение слова / слов в отдельную строку, а также выделение отдельных строк в стихотворении увеличенным абзачным отступом.

В сфере *пунктуации* обращает на себя внимание отсутствие двух третей знаков препинания в сильной позиции конца строки, а также большинства знаков в абсолютно сильной позиции конца текста. В середине текста большинство знаков присутствует. Среди них отметим наличие в сильной основной позиции тире в функции темарематического членения предложения в простых (Т – R) («Небесная книга») и в многочленных конструкциях с составной ремой (Т – R<sub>1</sub> – R<sub>2</sub>...). Также зафиксировано тире в позиции между подлежащим и сказуемым – независимо от способа выражения главных членов предложения.

Правда вызвала на бой  
Кривду белоглазу  
Чтоб ее – лихой рукой  
Укокошить сразу

[Стратановский 1993, с. 61]



Особенности *графического оформления* в стихах **Е.А. Шварц** проявляются в шрифтовом выделении (курсив) своеобразных зачинов, пояснений к тексту, а также лесенки и центрирования отдельных частей текста. Однако стихотворений, имеющих такие особенности, немного. Подобные зачины играют роль своеобразных эпиграфов («Кострома – Дионис»).

*В краях ингерманландских,  
где все недужны, все,  
катится Стрибог властный  
на черном колесе.*

Зеленые боги, славянские боги  
проснулись весною холодной.  
они топотали, сверкали их роги.  
стадо пьяных слонов голодных.  
Шептались они и кружились,  
вертелись они все быстрей.  
Праздник праздников  
радость радостей  
кровь и золото  
царь царей.

[Шварц 1985, с. 89]

Доминирование стихотворений с *переносами* (44 – 71 %) над стихами без них (18 – 29 %) свидетельствует, на наш взгляд, о значительном интересе поэта к данному приёму.

В *сильной основной пунктуационной позиции* Е. Шварц активно использует тире в функции тема-рематического членения предложения в простых (Т – R) и в многочленных конструкциях с составной ремой (Т – R<sub>1</sub> – R<sub>2</sub>...) («Бурлюк»).

И гении, как сорняки, растут –  
так много их – но и земля широка.

[Шварц 1985, с. 15]

Проанализированный материал показывает, что *графическое оформление* стихотворений многих поэтов **второй половины XX столетия** играет более заметную роль, чем для поэтов начала века. Необходимо отметить двух авторов, для которых графика является важнейшим элементом стиха. Это И. Бродский и Д. Бобышев. У остальных она либо однотипна – выравнивание текста по центру (В. Кривулин), выделение слов в отдельную строку, а также выделение отдельных строк в стихотворении увеличенным абзачным отступом (С. Стратановский). В отдельных случаях стихотворений, имеющих особенности графического оформления, среди просмотренных нами не много (Е. Рейн, Е. Шварц).

Наши наблюдения не противоречат ранее высказанному мнению А.Г. Степанова о том, что графика в стихотворениях И. Бродского в сочетании с разнообразной строфической воплощает сколь угодно сложное и многоплановое содержание.

Иначе работает с графикой Д. Бобышев. В его стихах переплетение строк и строф создаёт эффект «два в одном», то есть стихотворение словно разбито на два. Одно из них представлено строфами без абзачного отступа, а другое – строками и/или строфами с увеличенным абзачным отступом, которые чередуются между собой. Возникает смысловая перекличка этих частей текста. Такое графическое построение обу-

словливает совмещение в одном стихотворении как минимум двух текстов, что увеличивает смысловое наполнение произведения.

Необходимо также отметить увеличение количества переносов в поэзии второй половины XX в. Наибольшее число переносов отмечаем в творчестве И. Бродского (96 % стихотворений с переносами, 4 % – без переносов). Далее следуют Е. Шварц (71 % стихотворений с переносами, 29 % – без переносов) и Д. Бобышев (63 % стихотворений с переносами, 37 % – без переносов). В связи с отсутствием большинства знаков препинания в стихотворениях вообще (В. Кривулин), а также большинства знаков в сильной позиции конца строки (С. Стратановский) представляется невозможным определить количество и качество переносов у названных авторов. Подобные приёмы, на наш взгляд, способствуют снятию автоматизма восприятия текста.

Как показало исследование, полифункциональность *знаков препинания* в лирике поэтов второй половины XX в. снижается по сравнению с авторами начала столетия. Мы отмечаем лишь тире, которое может находиться на месте запятой и двоеточия (Е. Рейн).

*В абсолютно сильной основной позиции* не наблюдается уже той гармонии классических пропорций в соотношении длины предложений, находящихся в абсолютном начале и абсолютном конце текста, как у поэтов первой половины XX в. Исключение составляет творчество Е. Рейна и отчасти Е. Шварц.

*В сильной основной позиции* в функции тема-рематического членения предложения используются различные знаки (тире, двоеточие, запятая и тире) в простых и в многочленных конструкциях с составной ремой. Запятая, по нашему мнению, в подобных случаях отражает синтаксическое членение предложения, тире – коммуникативное.

В **Заключении** подводятся общие итоги диссертационного исследования, делаются выводы, намечаются перспективы направления дальнейших исследований в области поэтической графики.

**Основные положения работы отражены в следующих публикациях:**

**Статьи в рецензируемых научных изданиях, включённых в перечень ВАК Министерства образования и науки РФ:**

1. Бутов Р.Н. Enjambement как феномен ритмики и графики поэтического текста (к вопросу уточнения классификации) / Р.Н. Бутов // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – Том 15. – № 3 (июль-сентябрь). – Кострома : Изд-во КГУ, 2009. – С. 46-49.

**Статьи и материалы докладов, опубликованные в сборниках научных трудов и материалах научно-практических конференций:**

1. Бутов Р.Н. Лингвостетистические особенности графики в лирике И.Ф. Анненского / Р.Н. Бутов // Вестник педагогического опыта. – Вып. 31. – Серия: иностранные языки. – Глазов : Изд-во ГГПИ, 2009. – С. 5-8.

2. Бутов Р.Н. Особенности графического оформления стихотворений Д.В. Бобышева / Р.Н. Бутов // Языки культуры : историко-культурный, философско-антропологический и лингвистический аспекты. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (9 февраля 2010) : в 2 т. – Т. 1. – Омск : Изд-во Ом. экон. ин-та, 2010. – С. 71-75.

3. Бутов Р.Н. Особенности употребления многоточия в лирике А. Ахматовой / Р.Н. Бутов // Вестник Воронежского государственного технического университета. – Том 3. – № 10. – Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2007. – С. 109-111.

4. Бутов Р.Н. Пунктуационное оформление речи, передающей изменённые состояния сознания (на примере ранней лирики М.И. Цветаевой) / Р.Н. Бутов // Материалы по русско-славянскому языкознанию. Международный сборник научных трудов. Вып. 27. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2004. – С. 5-12.

5. Бутов Р.Н. Пунктуационное оформление стихотворения М. Цветаевой «Тебе – через сто лет» / Р.Н. Бутов // Язык, коммуникация и социальная среда. – Вып. 2. – Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2002. – С. 182-187.

6. Бутов Р.Н. Стилеобразующие функции пунктуационных знаков (тире, двоеточие, скобки) в раннем творчестве М.И. Цветаевой / Р.Н. Бутов // Проблемы изучения и преподавания языка. – Сборник статей под ред. Л.В. Квасовой. – Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2003. – С. 124-128. Деп. в ИНИОН РАН 25. 02. 2003 г. № 57805

Бутов Роман Николаевич

**ГРАФИКА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ:  
ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА)**

Специальность 10.02.01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Ижевск 2010

---

Подписано в печать 18.08.2010  
Формат 60х84 1/16. Бумага офсетная.  
Усл. п.л. 1,0. Уч. изд. л. 1,2.  
Тираж 100 экз. Заказ № 2529

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ООО «Цифровая полиграфия»  
394036, г. Воронеж, ул. Ф.Энгельса, д.52  
Тел.: (4732) 61-03-61

10-